

Una metáfora del totalitarismo

Del clasicismo en Cuba

Isis Wirth

«Lo más bello es necesariamente tiránico»

EUPALINOS

«La música encarna la armonía universal, por lo que tiene un rol político a jugar en el orden que yo quiero instaurar. Ella me sirve. Sirve al Estado y a Dios»

LUIS XIV

en *Le roi danse*, de Gérard Corbiau.

«El momento histórico de las disciplinas, es el momento donde nace un cuerpo humano, que no aspira solamente al desarrollo de sus habilidades y a volver más pesada su sujeción, sino a la formación de una relación que en el mismo mecanismo lo hace tanto más obediente en tanto más útil es, e inversamente».

MICHEL FOUCAULT

Dice Alicia Alonso en *Diálogos con la danza*:

(...) un crítico que vio al Ballet Nacional de Cuba en clases, y no lo había visto bailar en escena, (...) se alarmó, porque observó que había bailarines de todos los colores, de todas las características, y pensó:—«Bueno, ¿pero cómo van a bailar *Giselle*?» Y, sin embargo, cuando vio *Giselle* por la compañía, tuvo que decir que no había visto cuerpo de baile más homogéneo que ése, lo cual significa que dentro de todas las etnias pueden encontrarse individuos con proporciones y líneas adecuadas a la norma clásica; y cuando un ballet está bien interpretado, cuando el bailarín es artista y está bien preparado, pasa a un primer plano la interpretación. No hay que exagerar la valoración

de otros factores, que algunos han tenido como mitos inamovibles. Y éste es también un sello de la escuela cubana de ballet: la integración de razas¹.

La anécdota, recurrente, manifiesta una de las posibles problemáticas de la inserción del clasicismo en danza —esto es, el ballet como lenguaje artístico o «código académico», o, más antiguamente, «danza de escuela», más la interpretación de un repertorio tradicional también llamado «clásico» en sentido general, aun si incluye obras «románticas» como *Giselle*— en latitudes donde la norma etnográfica, como se cuidaba Alicia Alonso de subrayar, no es exactamente la misma que en el lugar donde ese lenguaje nació y se desarrolló. Lo cual se extiende, además, a ese repertorio «clásico», cuyos valores estéticos son, en principio, tributarios de un apogeo de la cultura francesa, el clasicismo del *Grand Siécle*.

El clasicismo en la danza responde a una aspiración idealizada, o a una función estética en la que sus iniciadores quisieron representar el ideal «clásico» griego, como se encargó de analizar Père Le Ménestrier (1631-1705), teórico por excelencia del ballet de Luis XIV. También respondió en su origen, aunque menos evidentemente, a la «armonía de las esferas» pitagórica, que el Renacimiento había adoptado por la vía del neoplatonismo. La «armonía cósmica» debía ser correspondida por las notas musicales y la ordenación de los pasos de danza, en consecuencia.

Esta *idea clásica* —desde luego, las antiguas creencias apenas si eran recitaciones edulcoradas del pensamiento original en los espectáculos renacentistas y en los «ballets de cour» del joven Luis XIV—, la de un orden con el que no se puede desafinar, *mutatis mutandis* acaso se convertirá en comedia, en la historia del arte de los regímenes totalitarios del siglo XX, cuando se clamó por el «retorno al orden» en contra de las vanguardias.

Luis XIV, al situar la danza clásica en el centro de su sistema de «organización de la cultura», como lo denomina Jean-Marie Apostolides², no sólo certifica oficialmente —en todo sentido— el nacimiento del género (con la fundación de la Académie Royale de la Danse, en 1661), sino que convirtió al *ballet de cour* en *ballet royal*: su instrumento de propaganda y de suave coerción más útil. De la criptomagia neoplatónica de los *ballets de cour* a la *magia* política, o el *ballet royal* como la *Gran Obra* de la alquimia política con la que Luis transformó el Estado feudal en absolutista.

De la otra parte, fue Luis quien encargó a su *maître de ballet*, Beauchamps, la tarea de codificar el lenguaje de la danza. Para esto había creado la Academia. Respecto de este proceso, Foucault comenta: «(...)la disciplina fabrica de ese modo cuerpos sumisos y ejercitados, cuerpos 'dóciles', y aumenta las fuerzas del cuerpo (en el término económico de utilidad) como disminuye esas mismas fuerzas (en el término político de obediencia)»³.

Si bien estéticamente ello significó que el ballet, a partir de este momento, no fue sólo una manera de intelectualizar las artes visuales, sino que pasó a contener en sí mismo una reglamentación que lo establece, lo define y

lo limita, también este acto fundador está estrechamente ligado a la función política que Luis le confirió al ballet. El poder monárquico invistió con su discurso a un género cuyo padre es Luis XIV.

Con la codificación del lenguaje y la profesionalización de quienes lo practican, ya no hay más lugar para «la bella danza» como actividad de control del cuerpo para los nobles-cortesanos. La danza aristocrática ha muerto, Luis la ha ejecutado con sus propias... piernas —fue bailarín— y de ella ha hecho nacer el ballet (*royal*), vedado a los amateurs.

Representación doblemente alegórica: los ballets reproducen la imagen solar del soberano, y los nobles están confinados a la inacción en el baile —la política—, pues el recién instaurado «código académico» se los impide, con sus estipulaciones técnicas. Luis no tiene por qué temer nuevas Frondas.

Ese código es todavía la base de lo que llamamos clasicismo en danza, aun si, como cualquier lenguaje, ha evolucionado. Por ejemplo, con Carlo Blasis (1797-1878), el segundo gran codificador después de Beauchamps. André Levinson consideraba a la danza clásica un «gran descubrimiento providencial, como lo fueron esos del orden dórico o del estilo ojival o de la prosodia latina». Es este sentido de lenguaje universal el que reivindica Alicia Alonso cuando indirectamente defiende a sus bailarines variopintos de la previa sospecha del crítico en cuanto a su capacidad para encarnar lo clásico. Sin embargo, la propia Alonso acota: «(...) dentro de todas las etnias pueden encontrarse individuos con proporciones y líneas adecuadas a la norma clásica».

Profunda conocedora de un arte del cual ella ha sido uno de sus estandartes, en tanto que creadora de una compañía clásica en un país étnicamente diverso como Cuba, fue honesta consigo misma —siempre lo ha sido, como artista— y advirtió de la posibilidad de encontrar «individuos clásicos», al mismo tiempo que subrayó una condicionante física.

Porque, en lo que se refiere a lo estrictamente físico, «lo clásico» en danza sería un cierto canon europeo, a mitad de camino entre los nórdicos, demasiado longuilíneos para la escena, y los otros, mediterráneos o alpinos, no tan extremos en su longitud visual en la escena. Desde luego, en compañías europeas «puras» la selección natural es implacable, pues no todos ni mucho menos, entre los aspirantes a bailarines se ajustan al canon exigido por la estética del ballet.

Selección natural que también tiene lugar en el Ballet Nacional de Cuba (BNC), y el país en su variedad étnica, ya recordaba Alonso, aporta *de facto* ejemplares «clásicos». No obstante, todavía en la composición media de la compañía, algunas características se apartan de ese riguroso parámetro plástico, que puede ser estimado anacrónico o injusto, pero sigue cruelmente funcionando.

De lo contrario, el crítico citado por la Alonso no se hubiese detenido en ello, como tampoco los que continúan condescendentemente viendo al clasicismo en el trópico caribeño como un «milagro», una rareza, un portento, y casi siempre como curiosidad exótica, aunque no lo confiesen abiertamente,

ya que la excelencia clásica de los bailarines cubanos en cuanto a técnica, estilos, y a que portan la tradición —por vía del repertorio clásico, omnipresente en la compañía, y como herederos de Alicia Alonso— es ampliamente reconocida.

En el ballet actual, existen las siguientes escuelas: francesa, danesa, rusa —de nuevo así llamada—, inglesa y cubana. La última es, hasta un determinado punto, la realización de una hipotética escuela norteamericana de ballet —que no se ha concretado en ese país, por varias razones—, a través de la enseñanza técnica bebida por Alicia Alonso en la School of American Ballet de Balanchine.

En «*Ballet training: where democracy misses a step*», Erika Kinetz apunta:

El ballet es un arte austero, e históricamente se ha desarrollado bajo regímenes austeros. Incluso hoy, las mejores compañías de ballet norteamericanas están llenas de primeros bailarines entrenados en Cuba y en la antigua Unión Soviética, donde gobiernos centralizados han creado academias de ballet centralizadas. En la ausencia de austeridad, los subsidios gubernamentales ayudan (...), [como es el caso] entre otros lugares: la Royal Ballet School, en Londres, la National Ballet School de Canadá y la École de Ballet de l'Opéra de Paris, la cual fue fundada por Luis XIV en 1713. América es diferente. Aquí, el libre mercado ha producido, en una manera típica del libre mercado, una cacofonía de opciones⁴.

Ésta es una de las razones por las que no ha cristalizado una escuela norteamericana.

El origen absolutista del ballet y la concepción monárquica del mismo como «reflejo y servidor de Dios», esclarecen su posterior transmigración desde Francia a las cortes danesa y zarista, sin contar que la Francia del *Ancien Régime* exportó su ballet en una época en que imponía la pauta cultural en Europa. En el caso del Reino Unido, históricamente más reticente a la influencia francesa, la Royal Academy of Dance no se fundó hasta 1920, pero *maîtres de ballet* como Noverre y Didelot ya trabajaban en el King's Theatre, de Londres, desde el siglo XVIII.

Durante la Revolución Francesa, el Ballet de l'Opéra de Paris sobrevivió en principio por la tozudez y prudencia de su director, Pierre Gardel, y luego, porque fue utilizado propagandísticamente tanto por la Convención, como por el Directorio y por Napoléon.

La eclosión del ballet en San Petersburgo en el siglo XIX, que destronó a París como la capital del ballet, podría explicarse en alguna medida por la llamada decadencia del ballet francés en la segunda mitad de ese siglo, puesto que las reglas de mercado del arte «burgués» eran otras que las monárquicas, autoritarias (Napoléon) y las *avant-la-lettre* totalitarias de la Convención.

Repetiendo casi exactamente lo sucedido en la Revolución Francesa, el Ballet del Mariinsky, de San Petersburgo, orgullo de los zares, logra salvarse

en los primeros momentos de la Revolución del 17, para más tarde pasar a ser, ya como «ballet soviético» —con un impuesto cambio de capital, a Moscú—, la vitrina artística de la entonces URSS.

¿EL CUERPO HUMANO COMO METÁFORA DEL CUERPO SOCIAL?

No habría que asombrarse, como los críticos de ballet en los años 60 y 70, de la existencia de una escuela cubana de ballet y de una gran compañía clásica —aun si *demi-caractère*— en una «pequeña isla del Caribe, sin tradición en el género». Aparentemente, nada relacionaba —en otro sentido que no fuese el puramente artístico— al logrado movimiento balletístico cubano con sus similares en Francia, Dinamarca, Inglaterra...

Sin contar —en Cuba— la importancia de Alicia Alonso, o el «papel de la personalidad en la historia», en la salsa marxista, el hilo que une a la consecución y conservación del ballet clásico en su cierto esplendor, lo mismo en su lugar de origen (Francia, nación centralizada por Luis XIV, centralización que los jacobinos y luego Napoleón fortalecieron, para recordar a Kinetz), como en países donde la estructura monárquica se mantiene aunque sea simbólicamente (Dinamarca, Gran Bretaña), lo cual indica el peso de las tradiciones, o en Rusia zarista-Unión Soviética-Rusia, entre el despotismo de los Romanov, el totalitarismo comunista y el autoritarismo de cuño reciente: es el aura del Padre y el Espíritu Santo del género, Luis XIV, que, a manera de «maldición» —¿o «bendición»?—, continúa extendiéndose sobre sus hijos.

Esta posible o cierta generalización necesita ser matizada. Señala Anna Kisselgoff que la disciplina artística no debe ser confundida con la institución:

El New York City Ballet [la compañía faro del estilo de Balanchine, el coreógrafo *clásico* del siglo XX, tanto en el sentido de permanencia como del clasicismo⁵] no es una empresa ayudada por el estado. Es una *troupe* privada y la historia muestra que todas las compañías de ballet independientes (...) están condenadas a morir un día u otro. Se puede esperar a que los mejores entre los ballets de Balanchine, incluidos en los repertorios de muchas agrupaciones en todo el mundo, sobrevivirán. No considero dramática la eventual desaparición del New York City Ballet. ¿Es más deseable el tener *troupes* de ballet de teatros de ópera que no son sino la concha vacía de lo que fueron hace 200 años? Balanchine ha logrado imponerse por el momento, y haciendo esto ha abierto el camino al futuro⁶.

La ética de la danza clásica expresa una línea política: deificación de la *étoile* única, puesta en valor por la tropa homogénea, indolente, desasida, impasible, que, sin embargo, sumisa, responde como un solo cuerpo a las órdenes del jefe. La similitud con la aquiescencia militar es una observación común en los familiarizados con el ballet. Lo que quizá no se conozca de manera más extendida es que las «prescripciones relativas a la postura, la

posición de la cabeza, la repetición o la simetría de los movimientos de la tropa se encuentran en el código militar de la misma época de Luis XIV», advierte Agnès Izrine⁷.

Premonición que tuvo Nietzsche a la inversa. Estimó que lo contrario de la danza era el alemán, o el «alemán malo», cuyas «obediencia y buenas piernas» lo definían. El desfile militar o la esencia de la «Alemania malvada». ¿Quién decía que Prusia había hecho de un ejército un Estado? A notar que la definición nietzscheana de la anti-danza, obediencia y buenas piernas, correspondería a la de la danza clásica, pero ésta no es, estéticamente, un desfile militar, sino la idealización del equilibrio entre lo «apolíneo» y lo «dionisiaco» que preconizaba el autor de *Así hablaba Zaratustra*, título que ha fecundado el pensamiento sobre la danza.

Pero, ¿no confundió Nietzsche teatro con danza, en cuanto géneros diferenciados? Predisposición germánica, se diría que, paradójicamente — como gusta darse a entender Zaratustra—, manifiesta el propio Nietzsche al equiparar lo antidanzario con «lo alemán».

Si acaso Nietzsche no hubiese participado de esta confusión, lo mismo nacional que de su época (esa «*danseuse qui ne danse pas*» de Mallarmé), hubiese visto en el bailarín (clásico) su carácter políticamente inofensivo, en vez de una «concentración de fuerza extrema que debería manifestarse como pura potencialidad». Es por ello que escogió a la danza para precisar su idea del pensamiento como devenir y potencia activa.

Porque mientras más presente se hace el cuerpo del bailarín clásico en el propio bailarín, más lo político —o *el* político— lo toma para sí, de-formándolo a su conveniencia. Esto fue lo que bien entendió Luis XIV, que entre el Cuerpo (del bailarín) y su Otro (el propio bailarín) había un espacio que quedaba vacío, y él lo llenó con su propio cuerpo. Sólo que este cuerpo suyo era doble, para remitirnos a la conocida teoría de Kantorowicz de los «dos cuerpos del rey»: «Hay una distinción entre el monarca como individuo privado y el monarca como encarnación del estado. Al mismo tiempo, ella permite diferenciar al rey del hombre particular, quien posee un cuerpo de carne sometido a las mismas contingencias que sus sujetos, mientras que como rey, posee un cuerpo simbólico que no muere»⁸.

Este doble cuerpo real, mientras baila escapa todavía más a su humanidad, y así define mejor su carácter ideal, contrariamente a aquello que, refiriéndose a lo efímero del hecho danzario, reza: «Ah, que tú escapes en el momento en que habías alcanzado tu definición mejor». No, pues cuando Luis baila es un dios sobre la tierra, y como Dios —lo hemos visto—, organizó el ballet a su imagen y semejanza. En él y por él, y de la mano de sus piernas que bailan, el Estado adquiere un carácter intemporal e incontestable. El cuerpo del rey bailarín se identificó totalmente con el Reino.

Hoy un jefe de Estado no contiene al Estado, con la excepción de los regímenes totalitarios. Luis XIV utilizó al ballet, el arte polimorfo de su tiempo, de una manera similar a la que un gobernante actual lo haría con su imagen mediática. Pero el contenido mítico original continúa funcionando⁹. En un

Estado totalitario como Cuba, el ballet clásico es acaso «la conquista cultural más grande de la Revolución», y si bien a Fidel Castro nunca se le ha ocurrido seguir *les pas* del Rey Sol —se sabe que sus preferencias francófilas apuntan a Napoleón—, Alicia Alonso es percibida como la transubstanciación en puntas de Castro, sin que ello menoscabe su estatura artística inmensa. ¿No fue también Albert Speer un gran artista?

Por otra parte, la Alonso también ha poseído un «doble cuerpo» como el del Rey Sol. El Ballet Nacional de Cuba ha sido y es considerado como su otro cuerpo, simbólico y real, en cuanto es *su* compañía.

La evolución del ballet —que ha contenido en sí a las revoluciones: la Francesa, la Rusa, la Cubana; o los gentilicios de las tres más grandes escuelas de danza clásica existentes, hoy por hoy— es también la evolución de la sociedad y el poder. El legado de Luis XIV ha sido tan estético como instrumental: el «espacio vacío» que él se apresuró a llenar en su momento, ha revelado su bella utilidad a quien lo haya necesitado. Astucias perceptivas que fabrica el demonio, quizás.

1 Alonso, Alicia; «Sobre la escuela cubana de ballet»; en: *Diálogos con la danza*, Editora Política, La Habana, 2000.

2 Apostolidès, Jean-Marie; *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*; Les Éditions du Minuit, Paris, 1981.

3 Foucault, Michel; *Surveiller et punir. Naissance de la prison*; Gallimard, Paris, 1975.

4 Kinetz, Erika; «Ballet training: where democracy misses a step»; en: *The New York Times*, sección *Dance (Arts)*, New York, 25 de enero, 2004.

5 Nota de I.W.

6 Kisselgoff, Anna; «Balanchine»; en: *La danse, art du XX siècle?*; Éditions Payot, Lausanne, 1990.

7 Izrine, Agnès; *La danse dans tous ses états*; L'Arche, Paris, 2002.

8 Kantorowicz, Ernst H.; *Les deux corps du roi*, en: *Oeuvres*, Gallimard, Paris, 2000.

9 Pudiera objetarse que absolutismo monárquico y totalitarismo son órdenes políticos diferentes, como es sabido. Sin embargo, «los regímenes totalitarios son autocracias; cuando se dice que son tiranías, despotismos o absolutismos, se está denunciando la índole fundamental de tales regímenes (...) Examinando la acepción que dan los totalitarios a la expresión 'democracia popular', se ve que quieren indicar una especie de autocracia (...) En cierto sentido, la dictadura totalitaria es la adaptación de la autocracia a la sociedad industrial del siglo XX (...) Podría llamarse a la dictadura totalitaria, autocracia basada en la tecnología moderna y en la legitimación de las masas», aducen Carl J. Friedrich y Zbigniew K. Brzezinski en *Dictadura totalitaria y autocracia*; Ediciones Libera, Buenos Aires, 1975. Ver también, de Perry Anderson, *El estado absolutista*; México D.F., 1979.